

GenerAzioni

SAPERI AL PLURALE
Voci Sguardi Prospettive
sulla complessità della conoscenza

testi di

Marco Carapezza, Ambra Carta, Ignazio Licata, Rosa Rita Marchese,
Franco Marineo, Massimo Privitera, Luca Scarlini

A cura di
Ambra Carta





**PALERMO
UNIVERSITY
PRESS**

GenerAzioni

Letteratura e altri saperi - 2

*Saperi al plurale. Voci Sguardi Prospettive sulla complessità della
conoscenza*

A cura di Ambra Carta

Direttrici/Editors: Ambra Carta e Rosa Rita Marchese

Comitato scientifico: Giancarlo Alfano (Università di Napoli Federico II); Luisa Amenta (Università di Palermo); Alessandro Barchiesi (New York University); Alfredo Casamento (Università di Palermo); Matteo Di Gesù (Università di Palermo); Elisabetta Di Stefano (Università di Palermo); Sabrina Ferrara (Université de Tours); Dan Hanchey (Baylor University); Donatella La Monaca (Università di Palermo); Matteo Meschiari (Università di Palermo); Giusto Picone (Università di Palermo); Leonardo Samonà (Università di Palermo); Alden Smith (Baylor University); Natascia Tonelli (Università di Siena); Emanuele Zinato (Università di Padova)

www.generazioniletteratura.org

ISBN (a stampa): 978-88-31919-12-8

ISBN (online): 978-88-31919-14-2

Le opere pubblicate sono sottoposte a processo di peer-review a doppio cieco.

© Copyright 2018 New Digital Frontiers srl

Viale delle Scienze, Edificio 16 (c/o ARCA)

90128 Palermo

www.newdigitalfrontiers.com

Indice

<i>Premessa</i>	7
<i>Sconfinamenti. La strana storia della letteratura in Roma antica</i>	13
ROSA RITA MARCHESE	
<i>Il bisogno di storie. Cognizione, narrazione e autobiografia</i>	33
MARCO CARAPEZZA	
<i>Prima Personale/Terza Persona. Una riflessione sui rapporti tra Letteratura e Scienza</i>	47
IGNAZIO LICATA	
<i>Della musica e delle parole</i>	75
MASSIMO PRIVITERA	
<i>Letteratura e altri sguardi</i>	89
FRANCO MARINEO	
<i>Monkey Business, ossia il fascinoso e spesso pericoloso gioco con la scimmia</i>	105
LUCA SCARLINI	

<i>Muoversi ai margini dell'ignoto.</i>	
<i>Per una letteratura come fonte di conoscenza</i>	111
AMBRA CARTA	
<i>Indice dei nomi</i>	133

Della musica e delle parole

MASSIMO PRIVITERA

1.

Fra le teorie sulle origini della musica, la più suggestiva è quella formulata da Jean-Jacques Rousseau nell'*Essai sur l'origine des langues*, un testo breve e intenso composto nel 1755 ma pubblicato postumo nel 1781. Per Rousseau la comunicazione fra gli esseri umani alle origini non era razionale, ma affettiva:

Non si cominciò [a comunicare] con il ragionare, ma con il sentire [...]. Non sono state né la fame, né la sete, ma l'amore, l'odio, la pietà, la collera, a strappare [agli uomini] le loro prime voci [...] le prime lingue furono cantanti e appassionate prima di essere semplici e metodiche [...]¹

Da ciò deriva che

i versi, i canti, la parola hanno un'origine comune. Intorno alle fontane [...] i primi discorsi furono le prime canzoni: i ritorni periodici e misurati del ritmo, le inflessioni melodiose degli accenti fecero nascere la poesia e la musica con la lingua; o piuttosto tutto ciò non era che la

¹ Per i seguenti passi: Rousseau 1781, traduzione dell'autore.

Massimo Privitera

lingua stessa per quei felici climi e quei felici tempi, in cui i soli bisogni pressanti che richiedevano il concorso altrui erano quelli che nascevano dal cuore.

Parola e musica erano dunque due aspetti indistricabili di una sola realtà comunicativa, manifestazione della primigenia felicità. Ma questo stato fu alterato dallo sviluppo dell'umanità:

Man mano che i bisogni crescevano, che gli affari si complicavano, che i lumi si estendevano, il linguaggio cambia carattere; diventa più giusto e meno appassionato; sostituisce ai sentimenti le idee, non parla più al cuore, ma alla ragione. E così l'accento si spegne, l'articolazione si estende; la lingua diviene più esatta, più chiara, ma più attardata, più sorda, e più fredda. [...] La scrittura che sembra dover fissare la lingua è precisamente ciò che la altera; non ne cambia le parole, ma il genio; sostituisce l'esattezza all'espressione.

Avvenne così il divorzio fra la parte razionale della comunicazione, che diventa il linguaggio vero e proprio, e quella affettiva, che diventa la musica.

Il mio sguardo di musicologo mi porta a vedere una convergenza fra questo racconto di Rousseau e un'altra potente narrazione del *Simposio* di Platone, lì dove Aristofane racconta che anticamente gli uomini erano rotondi, con tutto doppio (mani, gambe, facce, etc.). Questa natura dava loro una straordinaria energia che li fece insuperbire e li portò ad attaccare gli Dei. Zeus, per punirli, li tagliò in due parti, mortificando così la loro arroganza. Ma la conseguenza più importante di questa divisione fu che

ciascuna metà aveva nostalgia dell'altra e la cercava [...]. E dunque da tempo così remoto è innato negli esseri umani l'amore degli uni per gli altri, anzi esso è restauratore dell'antica natura in quanto cerca di

curare e restituire all'unità, di doppia che è divenuta, l'umana natura².

Intrecciando le narrazioni di Rousseau e di Platone, a me pare che anche se le due metà della comunicazione originaria (razionale ed affettiva) si sono separate, ciascuna delle due sente però la nostalgia dell'altra, e incessantemente la cerca. Ed è da questa tensione che nasce la *musica vocale*. Come musicologo l'ho sempre prediletta, perché in essa ciascuna delle due componenti viene arricchita dal contatto con l'altra, rinnovando continuamente quel particolare incanto che nasce in noi dalla parola cantata.

Guardando al decorso storico della musica vocale, si può dire che esistono due tendenze principali nell'incontro fra parola e musica:

- prima viene scritto un testo (poetico), e su di esso viene poi costruita una melodia, che segue la forma della poesia, ricrea sonoramente il respiro dei versi, e ne amplifica musicalmente il carattere; questa sequenza prevale nel mondo della cosiddetta musica d'arte (o *classica*);
- oppure, al contrario, prima viene composta una melodia, e poi su di essa viene costruito un testo poetico, che si adatta ai respiri fraseologici della musica e cerca di ricreare con le parole l'affetto dei suoni; questa sequenza prevale invece nel mondo della *popular music* (che si usava chiamare *musica leggera*).

Esiste anche una terza opzione, quella in cui parole e musica vengono composte insieme; ciò avviene particolarmente all'inizio dell'atto compositivo, perché nella mente di una persona può nascere un verso già dotato di una profilo musicale. Ma in seguito, per lo sviluppo del pezzo, prende il sopravvento una o l'altra delle due opzioni esposte; perciò in questa sede mi limiterò a fornire un esempio per ciascuna delle due.

² Platone 1985, p. 145.

2.

Il primo esempio, che ci mostra come può funzionare il percorso “prima le parole, poi la musica”, è tratto dall’opera *Le nozze di Figaro*, rappresentata il primo maggio 1786 al Burgtheater di Vienna. Ho scelto un’opera lirica perché nel suo mondo la prassi è che un professionista della parola stende il libretto, il quale va poi nelle mani del compositore che gli costruisce sopra la musica (questa ovviamente è una semplificazione delle cose, perché librettista e compositore possono collaborare fin dall’inizio, e la pressione del secondo sulle scelte del primo può essere molto pesante, come succedeva ad esempio con Giuseppe Verdi; ma in generale la sequenza è quella appena descritta). Nel nostro caso il libretto è di Lorenzo Da Ponte, la musica di Wolfgang Amadeus Mozart.

La trama dell’opera è piuttosto complessa, e vede un intreccio di parecchi personaggi, portatori di diversi caratteri. Ai fini del mio discorso non serve qui riassumerla: basterà ricordare che, secondo una tradizione antica, entrano in gioco due coppie, una nobile e l’altra plebea, più diversi altri personaggi di varia estrazione sociale; e che dal loro incontro/scontro nasce lo sviluppo della vicenda – naturalmente con lieto fine.

A noi qui interessano due personaggi, entrambi al servizio del Conte d’Almaviva: Figaro, barbiere, e Cherubino, giovane paggio. Cherubino è portatore di un erotismo panico, che lo possiede incessantemente ma senza permettergli di ottenere soddisfazione. Egli ha scoperto da poco l’amore; viene attratto da tutte le donne ed è preda di un costante turbamento che descrive così:

Non so più cosa son, cosa faccio,
Or di fuoco, ora sono di ghiaccio,
Ogni donna cangiar di colore,
Ogni donna mi fa palpitar.

Solo ai nomi d'amor, di diletto,
Mi si turba, mi s'altera il petto,
E a parlare mi sforza d'amore
Un desio ch'io non posso spiegar³.

Cherubino prova sentimenti amorosi anche per la Contessa, moglie del suo padrone; e quando il Conte lo viene a sapere, ordina infuriato che il paggio sia mandato lontano, a compiere il suo addestramento militare. Partito il Conte, Figaro si diverte a prendere in giro Cherubino: sbeffeggia tutti i capi eleganti che indossa, confrontandoli con le rudi vesti dei soldati, e gli prospetta una vita di marce sotto la neve e il solleone:

Non più andrai farfallone amoroso
Notte e giorno d'intorno girando;
Delle belle turbando il riposo,
Narcisetto, Adoncino d'amor.

Non più avrai questi bei pennacchini,
Quel cappello leggero e galante,
Quella chioma, quell'aria brillante,
Quel vermiglio, donnesco color.

Tra guerrieri poffar Bacco!
Gran mustacchi, stretto sacco,
Schioppo in spalla, sciabola al fianco,
Collo dritto, muso franco,
O un gran casco, o un gran turbante,
Molto onor, poco contante,
Ed invece del fandango,
Una marcia per il fango.

³ Beghelli 1995, p. 500.

Massimo Privitera

Per montagne, per valloni,
Con le nevi e i solleoni,
Al concerto di tromboni,
Di bombarde e di cannoni,
Che le palle in tutti i tuoni
All'orecchio fan fischiar.

Cherubino alla vittoria:
Alla gloria militar⁴.

Proviamo a metterci nei panni del compositore, che deve rivestire di note questo testo. Innanzitutto cercherà di entrare in contatto con il suo carattere generale, per costruirsi in mente una corrispondente immagine sonora (cioè individuerà una tonalità adatta, un andamento ritmico adeguato, etc.). Quindi, per mettere una linea melodica in bocca al suo personaggio, si confronterà con il materiale poetico che ha davanti, il quale è fatto di metri, rime, figure retoriche, etc. Noterà dunque, il nostro compositore, che all'inizio ci sono due quartine di decasillabi, con le quali viene descritto ironicamente l'elegante abbigliamento del paggio. Poi seguono 16 versi ottonari, raggruppati per 8, 6 e 2; e il cambio di metro segna un cambio di carattere, perché ora Figaro si mette a descrivere in termini sgradevoli la vita militare, per mettere paura a Cherubino e burlarsi di lui.

Il nostro compositore apprezzerà con quanta efficacia la scelta del metro e la sequenza delle rime delinea i diversi affetti del testo. Nelle quartine iniziali la nobiltà dei decasillabi e la fluidità dello schema rimico ABAC, DEEC esprimono molto bene il carattere della vita di palazzo, che oscilla tra una formalità grave e una varietà di colori e forme degli abiti, dei cibi, degli intrattenimenti.

⁴ Beghelli 1995, p. 504.

E a suggellare l'eleganza del tutto contribuisce fortemente la danzevole scansione anapestica del decasillabo.

Quando arrivano gli ottonari la musica (è proprio il caso di dirlo) cambia. L'ottonario, data la sua brevità e la regolarità dei suoi accenti (- - + - // - - + -), ha buon gioco ad evocare il passo cadenzato dei militari; e questo carattere è ulteriormente evidenziato dalle rime bacciate (Bacco/sacco, fianco/franco, turbante/costante, etc.), una specie di "dest-sinist" verbale.

Nel dar forma alla melodia, nel costruirne il disegno, il compositore parte proprio dagli spunti che gli offrono i piedi e i metri. Nel dimetro anapestico catalettico che Da Ponte ha sottoscritto al decasillabo

Non più an-drai, far-fal-lo-ne a-mo-ro-so

U U - U U - U U - -

si può fare l'equazione sillaba breve = nota breve

U = 

e sillaba lunga = nota lunga

- = 

Perciò la sequenza metrica testuale

UU - UU - UU - -

diventa la sequenza metrica musicale



Massimo Privitera

Una volta ottenuta questa sequenza, dev'essere riempita da intervalli musicali. E il compositore sceglie la terza minore (prima Sol-Mi, poi Fa-Re), l'intervallo tipico delle filastrocche infantili, in modo da evidenziare che Cherubino è in realtà ancora un bambino che si atteggia a grande.



Per ragioni di tempo non mi inoltrerò ulteriormente nell'indagine musicale; ma quanto detto mi pare sufficiente a mostrare come, nelle mani magistrali di Mozart, un testo poetico arguto benché non geniale possa diventare materia musicale palpitante ed evocativa. E questo grazie ad un processo alchemico di trasmutazione del materiale poetico in materiale musicale.

3.

Il secondo esempio rappresenta il processo inverso: "prima la musica, poi le parole". Si tratta di una delle canzoni più famose di tutta la storia della musica universale: *Yesterday*, di Paul McCartney (per dimostrarne la notorietà basta ricordare che già molti anni fa McCartney ha ricevuto un premio per i sei milioni di esecuzioni di questo brano trasmesse dalle sole radio americane). In più circostanze Paul ha raccontato com'è nato questo pezzo; la versione più completa (alla quale attingo qui) l'ha data in una lunga conversazione con Barry Miles, diventata nel 1997 un prezioso libro.

Siamo nei primi di maggio del 1965. Una mattina Paul si sveglia con in mente una vivida impressione:

Mi svegliai con questa bella canzone in testa. Pensai: «È formidabile, mi chiedo che cosa sia». C'era un piano verticale vicino a

me, alla destra del letto rispetto alla finestra. Saltai giù. Mi sedetti al piano, trovai un Sol, trovai una settima in Fa diesis e quelle ti portano al Si e al Mi minore e infine di nuovo al Sol. Tutto procede con logica. Mi piaceva moltissimo la melodia, ma siccome l'avevo sognata, non riuscivo a credere che l'avrei scritta. Pensai: «No, non ho mai scritto nulla del genere prima». Ma avevo il motivo, che è la cosa più magica. E ti viene da chiederti: «Da dove arriva?». Ma non devi chiederti troppo o sparisce⁵.

Penso che chiunque abbia avuto, almeno una volta, l'esperienza dell'“ispirazione”: cioè quando, d'un tratto, un'idea nuova (musicale, verbale, visiva, etc.) si manifesta inaspettatamente nella nostra mente, e si impone alla nostra attenzione. Se riusciamo a coglierla prima che sparisca, e a svilupparla, può diventare qualcosa di bello e di importante – anche solo per la nostra sfera personale.

Chi si dedica prevalentemente ad attività creative ha un rapporto particolarmente intenso con questo fenomeno, ma sa anche che spesso si può trattare di false ispirazioni; cosa che avviene con una certa frequenza nel dominio delle canzoni, oggetti per loro natura portatili, di cui è facile appropriarsi per la relativa semplicità della loro costituzione. Chi scrive canzoni sa che ci si può trovare in mente una melodia, percepita come propria ed originale, ma che, lavorandoci sopra, ad un certo punto ci si può accorgere come in realtà sia qualcosa che esisteva già: una canzone di qualcun altro, sentita tempo prima e accolta nella propria memoria inconscia. Con il tempo si perde il ricordo della sua origine, e ad un certo punto la melodia riaffiora alla coscienza come se scaturisse da una sorgente interiore. I musicisti stanno molto attenti a queste pseudo-invenzioni, per tutelare la propria attendibilità di artisti ed evitare accuse di plagio.

⁵ Per i seguenti passi: McCartney, Miles 1997, pp. 160 sgg.

Ringo raccontava una storia molto divertente sulla canzone più brillante che avesse mai scritto. Aveva passato tre ore a scrivere una famosissima canzone di Bob Dylan. Noi tutti ci eravamo piegati in due dal ridere. Ma può succedere. Dici: «Questa è magnifica», e qualcuno dice: «Sì, è la prima in classifica al momento». «Ah, ecco dove l'ho sentita».

A McCartney la melodia che aveva sognato sembrava troppo bella per essere sua. Così, per evitare di scoprire troppo tardi un plagio involontario, la fa sentire ai suoi amici musicisti con grande esperienza dei repertori di canzoni:

[...] e la gente continuava a dirmi: «No, è molto carina, e sono sicuro che sia tua». Ci volle un po' prima che mi concedessi il lusso di rivendicarla come mia, ma poi, come un cercatore d'oro, finalmente mi decisi; ci piazzai sopra un piccolo segno di riconoscimento e dissi: «Okay. È mia!».

Arriva allora il momento in cui la melodia può diventare una canzone, cioè acquistando delle parole.

È prassi corrente che quando si lavora su una melodia, inizialmente le si adattano parole a caso, o sequenze di numeri, per creare un primo schema metrico sul quale sistemare poi un vero testo (e talvolta anche i compositori d'opera ricorrono a questo espediente: è famoso il caso di Puccini, che compose il valzer di Musetta della *Bohème* prima di avere le parole, e per darne un'idea metrica ai librettisti Illica e Giacosa mandò le parole «cocoricò, cocoricò, bistecca», ricevendo in cambio il verso «quando men vo, quando men vo soletta»). Nel nostro caso Paul, per poter far sentire la sua nuova melodia, ci aveva piazzato temporaneamente le parole «Scrambled eggs / oh, my baby, how I love your legs» («uova strapazzate, oh, bimba, come mi piacciono le tue gambe» – se avesse usato la lingua italiana avrebbe potuto cantare, ad esempio, «Tredici / ventiquattro, sette, quindici»). L'effetto era talmente

buffo (e straniante) che, dice Paul, dopo aver intonato queste parole «scoppiavo in una risata a questo punto e non avevo bisogno di aggiungerci altri versi»⁶.

Paul McCartney e John Lennon erano molto rapidi a scrivere: «In genere io e John ci sedevamo e finivamo una canzone in tre ore». Ma qui le cose vanno per le lunghe. Paul era abituato a lavorare in coppia, e in questo caso è invece da solo a doversi confrontare con la musica; così ronza per ben due settimane intorno alla sua melodia, prima di trovare le parole che conosciamo. La molla scatta durante un lungo viaggio in macchina in Portogallo, alla fine dello stesso mese di maggio:

Mi ricordo di aver rimuginato su *Yesterday*, alla ricerca di quegli attacchi di una parola sola per le strofe. Cominciai a sviluppare l'idea: *scram-ble-d eggs, da-da da*. Sapevo che le sillabe dovevano corrispondere alla melodia, com'è ovvio: *da-da da, yes-ter-day, sudden-ly, fun-il-ly, mer-il-ly*. E *yes-ter-day* andava bene. *All my troubles seemed so far away* (tutti i miei guai sembravano così lontani). È facile trovare una rima con tutte queste «a»: *say, nay, today, away, play, stay*; ce ne sono un sacco e si possono sistemare molto facilmente, perciò in quel viaggio le misi insieme a poso a poco: *sudden-ly*, e di nuovo, nella strofa seguente, un'altra rima facile: *e, me, tree, flea, we*; avevo le basi.

Ecco dunque un bell'esempio, opposto al precedente, di come gli elementi metrici di una melodia possano tramutarsi in versi – anche questa una magica alchimia che sorprende e incanta.

Vorrei finire queste brevi osservazioni dando qualche sunto per utilizzare quanto detto nell'attività didattica. Per esperienza

⁶ Carner 1961, p. 467.

Massimo Privitera

personale posso dire che funziona molto bene lavorare con i ragazzi prendendo una canzone nota, o un'aria d'opera, e manipolarne il testo: prima ricostruendone lo schema metrico-ritmico, poi fabbricandoci sopra nuovi testi, che lo rispettino ma che magari raccontino di cose molto diverse da quelle originali.

Provare per credere.

Nota bibliografica

Beghelli 1995

Per il libretto delle *Nozze di Figaro* ho fatto riferimento a *Tutti i libretti di Mozart*, a cura di Marco Beghelli, prefazione di Giovanni Raboni, UTET, Torino 1995².

Carner 1961

L'aneddoto pucciniano si può leggere in Mosco Carner, *Puccini. Biografia critica*, Il Saggiatore, Milano 1961.

McCartney, Miles 1995

Il racconto della creazione di *Yesterday* si trova in Paul McCartney-Barry Miles, *Many years from now*, tr. it. di Barbara Piccioli e Sergio Mancini, Rizzoli, Milano 1997.

Paltone 1985

Per il *Simposio* di Platone ho utilizzato l'edizione a cura di Franco Ferrari, Rizzoli, Milano 1985.

Rousseau 1781

L'Essai sur l'origine des langues di Rousseau (i cui passi qui citati sono stati tradotti da me) si può leggere online all'indirizzo: <http://classiques.uqac.ca/classiques/Rousseau_jj/essai_origine_des_langues/origine_des_langues.pdf>. Di traduzioni italiane ne conosco due (sempre con il titolo *Saggio sull'origine delle lingue*), una a cura di Giulio Gentile, Guida, Napoli 1984, e una a cura di Paolo Bora, Einaudi, Torino 1989.

A chi fosse interessato ad una trattazione ampia ed esaustiva delle due direzioni nel rapporto fra poesia e musica (prima le parole, poi la musica, e viceversa), consiglio Stefano La Via, *Poesia per musica e musica per poesia: dai trovatori a Paolo Conte*, Carocci, Roma 2006.